

Bódi Katalin

*Et in Arcadia ego és felboncollak**

(*epitaphium*) A magyar irodalom- és nyelvtörténetben konszenzuálisan és közhelyesen nyelvújítási harcoknak nevezett eseménysorozat első összecsapása Csokonai síremlékének Kazinczy által tervezett koncepciója, s nem utolsósorban felirata körül bontakozott ki. A végzetes megbántódásokig fajuló levélváltások és újságcikkek sorozatában, anélkül, hogy részletesebben belemennék, az egyik vitapont az *Et in Arcadia ego* sírfelirat magyar fordítása volt. Kazinczy „Árkádiában éltem én is” (mármint, én, a költő Csokonai) formában érti a latin szintagmát, míg Fazekas Mihály a „(valójában helyes) „még Árkádiában is ott vagyok” (mármint én, a halál) jelentésre mutat rá. A másik, jelen írás szempontjából lényeges vetülete a vitának a felek egymás mellett való elbeszélése: Kazinczy diskurzusában egyre erősebbé válik a síremlék esztétikai vetülete, illetve egyáltalán az ízlés formálásának képzőművészeti vonatkozása, míg a debreceniek érvelésében a grammatikai problémák uralják az érvelést. Számomra a fordítási, a nyelvi, az ideológiai vagy éppen a kultusztörténeti kontextusok mellett mindenekelőtt Árkádia képzőművészeti ábrázolása lényeges – a 18. század végi irodalmi és művészetesztétikai gondolkodásban egyébiránt közismert és meghatározó Nicolas Poussin *Et in Arcadia ego* című, 1638-ban befejezett festménye. (Vagyis Árkádia-ügyben sosem lehetett elválasztani a képi és a nyelvi reprezentációt.)

Éppen a téma belakottságának és a titkok hiányának önelégült hite miatt lepett meg egy 1803-ban megjelent anatómiai album belső címlapja mellé helyezett metszet, amelyen egy árkádikus táj idilljében tudós emberek, bölcs férfiak boncolnak fel egy sziklára kiterített halott testet.¹ A kompozíció szépsége egyértelmű, ám mégis nehezen affirmálható. Ahhoz, hogy kicsit közelebb kerüljünk annak megválaszolásához, mi köze is van egymáshoz Árkádiának és a boncolásnak, érdemes kitérőt tennünk az anatómiai ábrázolások képzőművészeti vonatkozásai irányába.

(*az autopszia esztétikája*) Képzőművészet és anatómia kapcsolata a reneszánsztól kezdődően erősödött meg az európai képzőművészetben, az emberi test idealizált ábrázolásához tökéletes anatómiai tudás vált szükségessé. Közismert, hogy Leonardo (1452–1519) módszeres anatómiai tanulmányokat folytat mesterének, Andrea del Verrocchiónek köszönhetően (ugyanakkor az kevésbé közismert, hogy Andrea műhelye kiemelkedő volt

* Jelen tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával jött létre.

¹ *Tabulae anatomicae ligamentorum corporis humani...* Venice, 1803. Copperplate engraving. National Library of Medicine. Floriano Caldani (1772-1836) [anatomist] Cajetano Bosa [artist]
<http://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/images/1200-dpi/III-A-02.jpg>

ebből a szempontból: tanítványai nevelésében rendkívüli hangsúlyt fektetett az emberi test felépítésének közvetlen tanulmányozására halott testek boncolásával, aprólékos tanulmányozásával és lerajzolásával, vagyis az általa forszírozott praxis egyáltalán nem volt általános). Leonardónak több olyan anatómiai rajza készül, ami a korabeli orvoslás tévhiteit korrigálhatná, de rajzai hosszú ideig lappanganak, így nincs kortárs hatásuk az orvostudományra.

A reneszánsz testábrázolások lenyűgöző tökéletessége mellett a testábrázolás teoretizálása sem kevésbé lényeges a képzőművészetben. Leon Battista Alberti, a korareneszánsz építész-festő-teoretikus tézisében rendkívül hangsúlyos az orvosi és a festői tekintet szétbogozhatatlan relációja, ami végeredményben rejtve marad a műalkotás létrehozása után, a befogadói szemlélődésben: *„Szükséges tehát bizonyos rendet tartani a tagok nagyságában, és az összemérés során érdemes lesz először a helyére tenni az alak minden egyes csontját, mivel ezek nagyon kis mértékben hajlanak meg, mindig egy bizonyos meghatározott helyet foglalnak el, majd erre kell illeszteni az izmait, míg végül felöltöztetni bőrrel. Lesz azonban, aki itt ellene mond annak, amit fentebb mondtam, vagyis, hogy a festőnek semmi köze azokhoz a dolgokhoz, amelyeket nem lát. Igazuk van, amikor így beszélnek, de hát ahhoz, hogy felöltöztessünk egy embert, először meztelenül kell lerajzoljuk, aztán lehet csak leplekbe burkolni. Így megfestve a meztelen testet, először elhelyezzük a csontjait és az izomzatát, amelyeket aztán befedünk a húsréteggel, úgy, hogy nem lesz nehéz megállapítani, hol vannak alul az egyes izmok.”* (De Pictura, 1435)

Képzőművészet és anatómia kapcsolata ugyanakkor éppen ezeknek az evidenciáknak a következtében idővel láthatatlanná, észrevehetetlenné válik, ami jelentésvesztéssel is jár. Nem utolsósorban az emberi testhez való viszony változása is tetten érhető ennek a relációnak a tanulmányozásával, ahogyan mára bizonyosan elidegenedtünk a pőre, a halott, a felnyitott, a szenvedő vagy éppen a gyönyört átélő test esztétikai vetületeitől. Vannak olyan pillanatok a képzőművészet történetében, amikor lehetetlen nem tudomást venni erről a relációról, arról a rétegződésről, amire Alberti mutat rá a test vonatkozásában. Ennek a leginkább közismert példája Rembrandt *Tulp tanár anatómiai leckéje* (1632) című festménye, illetve egyáltalán a holland arany évszázad időszakában született boncolás-ábrázolások. Az sem titok persze, hogy ezek a festmények a korabeli, megrendelésre készült, a mesterség öntudatát és rangját hangsúlyozó céhábrázolások sorába illeszkednek. A középpontba helyezett halott testek, bizonyos ikonográfiai elemek (csontváz, gyertya) azonban ma már bizonyosan nem a sebészceh szakmai öntudatát teszik hozzáférhetővé. Az emberi test mulandóságára való rámutatás, az emberi lét törékenységének vagy éppen ismeretlenségének és

megismerhetőségének gondolata kétségtelenül jelen lehetett már a korabeli képértelmezői gyakorlatban, hiszen a vanitas-csendéletek, illetve a halott Krisztus ábrázolásai megjelenhettek ezeknek a speciális csoportképeknek a befogadói kontextusában. A halott test esztétikuma, hovatovább a felnyitott halott test szépsége manapság azonban legalábbis mehökkentő.

Az orvosok és a képzőművészek által egyaránt használt anatómiai albumok is a fenti összefüggéseket teszik megkerülhetetlenné, nemcsak azáltal, hogy rendkívüli művészeti igényességgel kidolgozott testábrázolásokat tartalmaznak, hanem igen sokszor használják fel a reneszánsz és/vagy a keresztény ikonográfia alapelemeit. Az első nagyhatású anatómiai album 1543-ban jelenik meg (Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*, Basel), a második pedig 1560-ban (Juan Valverde de Amusco: *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Róma). Utóbbi kötet egyik lenyűgöző metszetén a test izomzatát bemutató alak kontraposztban pózol, s kezében tartja lenyúzott bőrét, „akinek” az arcában Marszüászra ismerhetünk – ő az a szatír, akit büntetésül megnyúznak, mert elbizakodottságában versenyre hívja Apollónt zenei tudásuk összemérésére. (Nehéz lenne röviden megfogalmazni a metszet jelentésrétegeit: a kontraposztban pózoló tökéletes test az ember nagyszerűségére és az isteni teremtés csodájára egyszerre figyelmeztet ugyanakkor a szatír szenvedésében Krisztus passiója, illetve a isteni akarat ellen való lázadás egyaránt jelen van, és így tovább.) Csak akkor érthetjük meg, hogy ezek a kézikönyvek nem csupán tudományos apparátusok vagy segédletek voltak, ha a bennük található metszeteket a mai orvostudományi kontextuson kívül próbáljuk meg értelmezni. (Már a magyar nyelvben használatos „metszet” szó is izgalmas, fájdalmas játékot ígér: képet metszeni és testet metszeni, fájdalmat és szépséget paradox módon összekapcsolni szükséges.)

(*Árkádia és autopszia*) Az Árkádia-háttérrel készült album-illusztráció azért is különleges, mert a megjelenés éve (1803) már meglehetősen messze van az első, sokat másolt 16. századi anatómiai kézikönyvektől. Egyrészt két és fél évszázad múltán is lényeges az emberi test anatómiájának esztétikája, másrészt pedig az illusztráció a 18-19. század fordulóján releváns irodalom- és képzőművészet-esztétikai kérdésekkel kapcsolódik össze. (Árkádia és az *Et in Arcadia ego* természetesen nem Kazinczy találmánya, hanem a korabeli nyugat-európai gondolkodás egyik rendkívül lényeges metaforája többek között a múlthoz való viszony és a választott hagyományok vonatkozásában). A boncolásnak egy barlang ad helyet – s nem biztos, hogy túlinterepretljük, ha eszünkbe jut Platón barlanghasonlata, illetve a platóni test és lélek relációja. A test egy kőre van helyezve, ami minden boncolást ábrázoló kép esetében Krisztus testének a keresztről való levétel utáni kiterítésére referál: itt ráadásul

az oldalra billentett fej és a széttárt karok a keresztpozíciót is felidézhetik. A testet a szegycsonttól az ágyékig nyitja fel a boncolást végző alak, akit társa egy könyvből, kezét intésre emelve irányít: ez a kicsinyítő tükör viszi színre a kezünkben tartott anatómiai album használati módját, illetve a tudás birtoklásának és alkalmazásának lehetőségeit. A kereszt alakban, a lágy részeket teljes mértékben láthatóvá tévő felnyitott felsőtestből a szív hiányzik, ahogyan azt a kép bal oldalán álló figurák eszmecseréje világossá teszi. Az alacsonyabb, fiatalabb figura tartja kezében a szívet, míg a magas, szakállas, méltóságos alak a halott testre, pontosabban a szív helyére mutat. Benne kellene felismernünk Hippokratészt a metszet egyik [katalógusleírása](#) szerint, akinek a tanaira vezethető vissza a korabeli nyugati orvoslás, s akinek a (szakmai) tekintélye megmarad a klinikai orvoslás rendszerének megszilárdulásáig. A jelenet előterében a barokk *Et in Arcadia ego*-tematikából jól ismert, vanitas-metaforaként értelmezhető koponya és csontok hevernek, ami természetesen Árkádiának a Fazekas Mihály által is értett jelentését erősíti. Ne feledjük, hogy a kép egy anatómiai album belső címlapjának illusztrációja, vagyis mindenekelőtt az emberi test megismerésére szolgáló tudományos igényű munka, amely mindazonáltal nem szaktudományos zártságban, hanem mai fogalmainkkal talán leginkább a történeti antropológia komplex hálózatában helyezi el az embert. Az ember mint olyan így nem csupán az anatómia tárgya, nemcsak fizikai test, hanem a szívben, a koponyában vagy éppen az árkádikus tájban metaforizálható entitás. Kétségtelen, hogy az embert sokféleképpen reprezentáló metszet az ember ábrázolásának (mindenkori) válságára, változékonyságára és bizonytalanságára is figyelmeztet. Úgy képzelem, hogy a boncolás esztétizálása ez idő tájt, vagyis 1803-ban mindenekelőtt kétségbeesett kísérlet az emberről szóló, egyre inkább széttartó diskurzusok egyben tartására, a végesség tapasztalatát kísérő szorongás feloldására és talán a testünkötől való félelem legyűrésére.